



## L'EXOTISME IL·LUSTRAT DE JULIO SOLER IZQUIERDO

Manuel VALERO GÓMEZ

Universitat de Granada

Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert»

**Resum:** El següent article analitza *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero*, primer poemari del poeta Julio Soler Izquierdo. Aquest escriptor naix l'any 1964 a la ciutat d'Elx. És llicenciat en Filologia anglesa per la Universitat d'Alacant i ha fundat les col·leccions «Frutos Secos» i «Peces Solubles». L'activitat literària de Soler Izquierdo està lligada a la irrupció que té lloc en la cultura elxana durant els primers anys de democràcia. *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero* és el primer llibre d'aquest escriptor i veié la llum l'any 1986 dins de la selecta editorial Malvarosa. Altres llibres de Julio Soler són *Compárteme con embolsamientos de aire frío* i *El balcón de Laura*. L'inici literari de Soler Izquierdo té gran interès a l'hora d'analitzar el marc poètic de les últimes dècades del segle xx.

**Paraules clave:** Julio Soler Izquierdo, poesia, Elx, *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero*, segle xx

**Title:** The illustrated exotism of Julio Soler Izquierdo

**Abstract:** This article analyzes the first poems of Julio Izquierdo Soler poet, *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero*. This writer was born in 1964 in Elx. He has got a degree in English from the Alacant University and he has founded the “Frutos Secos” and “Peces Solubles” collections. The Soler Izquierdo literature fits in the culture that come up in Elx for the first years of the democracy. *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero* is the first book of this writer and was published in 1986 by the Malvarosa publisher. *Compárteme con embolsamientos de aire frío* i *El balcón de Laura* are others books from Julio Soler. The beginning of the Soler Izquierdo literature is important if you want to analyze the poetry of the last decades of the 20<sup>th</sup> century.

**Keywords:** Julio Soler Izquierdo, poetry, Elx, *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero*, 20th century.

«Negres veles del temps, tremoleu!»

*La tromba de los marcianos*, V. Chlebuikov



El poeta Julio Soler Izquierdo naix a Elx l'any 1964. És llicenciat en Filologia anglesa per la Universitat d'Alacant i ha fundat les col·leccions «Frutos Secos»<sup>1</sup> i «Peces Solubles». L'activitat literària de Soler Izquierdo està lligada a la irrupció que té lloc en la cultura elxana durant els primers anys de democràcia. *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero* és el primer llibre d'aquest escriptor i veié la llum l'any 1986 dins de la selecta editorial Malvarrosa.<sup>2</sup> Altres llibres de Julio Soler són *Compárteme con embolsamientos de aire frío*<sup>3</sup> i *El balcón de Laura*.<sup>4</sup> L'inici literari de Soler Izquierdo té gran interès a l'hora d'analitzar el marc poètic de les últimes dècades del segle xx.

### 1. UNES PINZELLADES D'HISTÒRIA: POESIA FINISECULAR

Tal com s'esta estudiant en els últims anys, la poesia dels anys setanta i huitanta està marcada (si és possible, més que mai) per la correcció i delimitació dels mètodes generacionals. Arran del projecte propagandístic de *Nueve novísimos poetas españoles*, els manuals han acollit aquesta nòmina com a «pauta» en l'estudi del que s'ha anomenat *postmodernitat espanyola*.<sup>5</sup> D'aquesta manera, els autors que comencen a publicar entre els anys seixanta i setanta han anat afegint-se a les generacions com *Novísimos*, *sesentayochistas*, *Poetas del 70* o fins i tot *Postnovísimos*.<sup>6</sup>

D'altra banda, Julio Soler Izquierdo està fora de l'abast d'aquests debats. La poesia de l'elxà forma part (de forma tímida i aïllada) de les noves tendències que han deixat de banda els postulats novíssims. Els anys huitanta suposen un allunyament de l'estètica novíssima que Pedro Provencio ha qualificat d'«etapa transitoria» d'arrelam «anti-novísima» que respon a una «época» de «contrarreforma estètica» (1994: 31-32). En tot cas, el declivi de l'estètica novíssima és un dels trets que no admet dubte en la dinàmica poètica d'aquesta dècada (SILES 1991: 149). De 1976 a 1986 aproximadament, quatre generacions convergeixen en l'escenari líric nacional. Els joves poetes «figuraban en compañía creativa de otros que coincidían en edad y formación con los sesentayochistas, pero que aparecían a horcajadas estéticas de dos generaciones cronológicas» (PRIETO DE PAULA 1996: 164). En concret, almenys quatre grups –entre ells encara el *Veintisiete*– coexisteixen durant la conjuntura específica de la transició espanyola (LANZ 2007, 61; GRÀCIA-RÓDENAS 2011: 592-596; SILES 1991).

Aquesta situació dona bona idea sobre el problema historiogràfic i la inconveniència d'emprar l'historicisme en l'estudi de la literatura. En el pas dels anys setanta als huitanta, la crítica ha utilitzat dos grans conceptes: d'una banda, la denominació d'aquests nous poetes com a

<sup>1</sup> En els inicis, la col·lecció *Frutos Secos* estava coordinada per Josep Maria Asencio Verdú, Juan Ángel Castaño López, Vicente José Castaño López y el mateix Julio Soler Izquierdo.

<sup>2</sup> *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero*, Malvarrosa, València, 1986.

<sup>3</sup> *Compárteme con embolsamientos de aire frío*, Asociación Frutos Secos, col. «Peces Solubles», Elx, 1998.

<sup>4</sup> *El balcón de Laura*, Asociación Frutos Secos, Elx, 1987.

<sup>5</sup> Per al concepte de *postmodernitat* remetem a l'última nota al peu d'aquest article.

<sup>6</sup> *Vid.* Luis Antonio DE VILLENA, *Postnovísimos*, Visor, Madrid, 1986.

tercer tram *sesentayochista* o directament poesia dels huitanta; i d'una altra, l'establiment de la *Avanzadilla Novísima* com a eix de discussió sobre la continuïtat o discontinuïtat de les noves remeses líriques. Aquest escenari és el resultat de la fragmentació i dels condicionants històrics de la postmodernitat poètica espanyola: «la sentimentalidad de literaturas y estéticas, de públicos y propuestas, vuelve a ser una ley implacable y evidentísima del periodo» (GRACIA-RÓDENAS 2011: 703). Sense oblidar que la

saga de antologías que abre esta de los *novísimos* a partir de 1970 proporciona el perfil (ponderado o no, según las matizaciones de grupos e intereses editoriales) de la poesía en el paso de los setenta a los ochenta, en la medida en que todas ellas, sea para confirmarlos o para negarlos, se establece un diálogo con los juicios definitorios de Castellet (GÓMEZ SEGADÉ *et al.* 1984: 179).

Per tant, aquestos poetes del tercer tram *sesentayochista*, dels huitanta o generació de la democràcia irrompen en els cercles poètics a mitjan anys setanta. Per a ser més precisos, la crítica ha assenyalat l'any 1977 com a data clau en la constitució dels nous corrents. Per exemple, Lanz i Bagué indiquen l'arc temporal que va de 1977 a 1982 com a primera etapa i espai organitzatiu d'aquestos joves poetes (LANZ 2007: 127-130; BAGUÉ 2006: 42). I no sols això, l'any 1977 ha quedat establert com una fita important a l'hora d'estudiar la repercussió estètica de l'*Avanzadilla Novísima*: com diem, la dialèctica ruptura/continuïtat respecte dels nous noms publicitats en l'antologia de Castellet.

Dit d'una altra manera, la conjuntura 1977-1982 confirma la coexistència de diverses generacions, al mateix temps que determina la crisi dels poetes *Novísimos* (BAGUÉ 2006: 36-42). D'aquesta manera, es pot explicar el «periodo letárgico» –sobretot a partir de 1979– en què entrà la poesia espanyola i que «condujo a unos al silencio (Carnero) y a otros a la narrativa (Azúa) o, más sencillamente, a una suerte de repliegue hacia su propia intimidad doméstica» (FALCÓ 1991: 171). O, segons l'opinió de Jaime Siles, a la substitució en el sistema referencial i en l'horitzó de la nova creació: «el declive de la estética novísima» s'origina a causa d'un canvi «en y de las condiciones» dominants des de 1965 (1991: 149-150).

Ací es troba el principal focus d'atenció de la dialèctica continuïtat/discontinuïtat amb la *Avanzadilla Novísima*. Com és sabut, la fragmentació ha provocat que aquestos poetes del tercer tram hagen sigut estudiats com a *Postnovísimos* (segons proposa Luis Antonio de Villena) o com una tercera mutació del camí iniciat pels *sesentayochistas* (SILES 1991). Per exemple, l'antologia *Las voces y los ecos* de José Luis García Martín<sup>7</sup> és un intent de la permanència *sesentayochista* en el lideratge del pas dels anys setanta als huitanta. No obstant això, moltes veus crítiques indiquen per a la poesia escrita a



<sup>7</sup> Vid. José Luis GARCÍA MARTÍN, *Las voces y los ecos*, Júcar, Madrid, 1980.



Espanya a partir dels anys huitanta –com assenyala Siles– un «declive para la estética novísima» que ha sigut observat com una «época de clausura» (SCARANO 1994: 215) i, fins i tot, com una «etapa transitoria» definida pel seu caràcter «antinovísimo» i de «contrarreforma estética» (PROVENCIO 1994: 31-33). No obstant això, totes les anàlisis es presenten sota l'allargada ombra de l'estètica novíssima com a obstacle i òrbita al voltant de la qual, a poc a poc, es (re)construeix el cànon del recent discurs poètic espanyol.

Siga com siga, dos axiomes són innegables per a la poesia d'aquest tercer tram *sesentayochista* o dels anys huitanta. Primer, sí que hi ha un canvi en el sistema referencial (SILES 1991: 149) en aquests joves poetes que, principalment, afecta una recomposició teòrica de la línia de la tradició. I, en segon lloc, els desgastats esforços per valorar la continuïtat o ruptura respecte dels novíssims no desplacen ni un sol àpex la matriu ideològica des d'on es produeixen aquests textos. En aquest sentit, sí que podem entendre que s'afirme el següent: «la aparición de los poetas de los ochenta está vinculada al afianzamiento del segundo tramo del 68 y a la evolución literaria de los *novísimos*, entendida esta denominación en un sentido abarcador» (BAGUÉ 2006: 42).

En tot cas, tant el primer ímpetu (1977-1982) com el segon impuls (des de 1982 fins a 1988 aproximadament) d'aquests nous poetes provoca severes conseqüències en el magisteri canonitzat de la postguerra espanyol. En les pàgines anteriors, hi hem esmentat la fragmentació i dispersió dels autors com a símptoma de la postmodernitat; de la mateixa manera ocorre amb les línies estètiques predominants en la conjuntura finisecular. La crítica coincideix a l'hora d'establir una gran disparitat d'estils, encara que acaba especificant dos vessants principals. Per exemple, Falcó parla de variants de la nova poesia com el realisme i la narrativitat, la poesia elegíaca o el minimalisme i la poesia pura (1991). Benjamín Prado, per la seua banda, delimita a tres els corrents que dominen el vedat poètic: neosurrealisme, intimisme i l'altra sentimentalitat (1987). Pel que fa a Cano Ballesta (2007), és més descriptiu i enumera un gran conglomerat de veus i tendències per a les últimes dècades: minimalisme i estètica del silenci, l'altra sentimentalitat, modernisme i bohèmia, neosurrealisme, èpica, realisme brut i cívica, etc. Potser, aquesta dispersió de formes poètiques tinga a veure amb un primer tram d'eufòria i amb un segon tram de desencant.

Així, aquesta fragmentació ha quedat reduïda a un espai comú (LANZ 2007: 130) en què dos «pols» –suposadament enemistats– hegemonitzen el discurs poètic: l'altra sentimentalitat que conflueix (entre altres estètiques) amb la poesia de l'experiència i la poesia metafísica o de l'estètica del silenci. La crítica adjudica el punt de partida d'aquesta bifurcació estètica al premi i accèssit de l'*Adonais* de 1982: *El jardín extranjero* de Luis García Montero i *Ludia* d'Amparo Amorós. Respecte

dels anys noranta, aquesta polarització no cedeix i, a pesar dels corrents marginals que ja hem indicat, s'extrema entre la poesia de l'experiència i la metafísica. Tornant a Julio Soler Izquierdo, la situació de l'escriptor el·là en la conjuntura poètica finisecular es limita a la irrupció cultural de la València dels anys huitanta i el posterior arplegament provincial en la seua ciutat natal. Com veurem a continuació, l'aposta estètica d'aquest poeta no s'ajusta als canons crítics que acabem d'enumerar. Soler s'inclina per la irracionalitat expressiva, l'experimentació i la rebel·lia neoromàntica.



## 2. ANTISENTIMENTALISME I AFECTACIÓ POSTMODERNA

«No, no, no, no. No, no es posible.  
Se ha averiado mi respuesta flexible  
y el airbus se ha vuelto loco  
y no me quiere llevar al Orinoco.  
¿Qué harías tú en un ataque  
preventivo de la U.R.S.S.?  
¿Qué harías tú? ¡No sé!»

*Ataque preventivo de la U.R.S.S., Polansky y el Ardor*

*En el fondo todos deberíamos llevar sombrero* és un llibre trepidant i vertiginós. Julio Soler aposta per fusionar les tècniques més destacades de les avantguardes europees d'entreguerres amb qüestions pròpiament postmodernes. En primer lloc, Soler Izquierdo no s'allunya dels postulats que delimiten el pas del segle XIX a la modernitat occidental. El poeta denota una clara desconfiança cap a la inspiració, com així ocorre en el *flâneur* baudelairià o en els primers esbossos saintsimonians. El tema amorós és una constant que recorre bona part dels textos que formen el poemari. El poema inicial, «En Melbourne, hace años...», situa el lector en un escenari oníric:

Los lobos alcoholizados sospechaban en la noche.  
Mm, qué bien sonaba aquel piano!  
¿Te acuerdas hace años en el Melbourne?  
Suaves canguros nos acariciaban las orejas.  
Mirábamos los caballos blancos  
cruzando las aceras.

Sí, realmente...

Bajábamos al puerto,  
mientras la Luna, nos iba rodando por los ojos.  
Ciegos de amor,  
al perder nuestras lágrimas y nuestra vista,  
olvidábamos las guerras púnicas  
y nos cogíamos de la mano. (SOLER 1986: s/p)

El simbolisme decadentista i la imatgeria fantàstica emboliquen l'escena amorosa. No obstant això, i lluny del que es pot pensar en



un principi, el poeta no s'abandona a l'exaltació: «Sí. Una vez en Melbourne, / el amor manchó nuestras mentes / de estúpidos recuerdos». Com assenyala el poeta, l'amor «mancha» les ments malaltes i la memòria afectiva/sentimental està repleta de «estúpidos recuerdos».

Un altre poema com «En la playa; encontré una historia» prossegueix aquests plantejaments. El monòleg interior i el narrativisme constret<sup>8</sup> per les imatges abruptes mantenen un pols ferm al llarg del poemari:

Perdí. Bueno, me dejé perder.  
Matarile se llevó a la chica,  
a la que se le cayó una aleta de cristal  
que ahora conservo en el bidé de mi casa.  
Me partió el corazón en miles de pedazos.  
Realmente la amaba al 85 %. (SOLER 1986: s/p)

El poema titulat «Referencias al señorito Sartre» s'endinsa en la qüestió de l'antisentimentalisme. Com ja hem vist adés, l'elxà utilitza tècniques com la sinestèsia:

Mi corazón de  
cuerpo alambrizado  
redobla sin negación.  
Y lejos, y lejos,  
lejos, lejos, lejos  
agoniza el último grito  
de la historia de esta pasión inútil,  
la pasión inútil. (SOLER 1986: s/p)

Soler Izquierdo recorre al neologisme *alambrizado* per a representar l'amor com una presó sentimental i inútil. És a dir, el poeta iguala la fisonomia d'un cor atrapat amb una «pasión inútil» que pot significar el concepte occidental d'amor o el mateix tema de l'escriptura. En tot cas, Soler transmet la seua preocupació i resignació per una subjectivitat acorralada. El poeta identifica la individuació del jo com a principal instrument de dominació sobre el subjecte postmodern: <sup>9</sup> «Pasillo central / que conduce a la biografía. / Grandes rebaños de ovejas. / Hoy. Hoy me estoy riendo».

Aquesta qüestió és fonamental per a aprofundir en l'ús de les tècniques avantguardistes per part d'aquest poeta. Julio Soler

<sup>8</sup> L'ús de versos curts, pròxims a l'aforisme i a l'eslògan publicitari, són una senya d'identitat en la poesia de Soler Izquierdo. El relat hiperbreu titulat «El lanzador de piedras» és un bon exemple de la continuïtat estètica que existeix entre la poesia i la prosa de l'escriptor elxà. De la mateixa manera, *El balcón de Laura* (1987) i *Compartíteme con embolsamientos de aire frío* (1998) fan servir estructures a mitjan camí entre el poema en prosa i el relat. *Vid.* J. SOLER IZQUIERDO, «El lanzador de piedras», en *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Tusquets, Barcelona, 1996, p. 67.

<sup>9</sup> La problemàtica del «subjecte poètic» està relacionada amb la «individualitat històrica concreta» i, en aquest cas, amb les novetats que aporta el romanticisme. Com assenyala Fischer, «una de las experiencias básicas del romanticismo fue la del individuo aislado e incompleto, producto de la creciente división y especialización del trabajo y de la consiguiente fragmentación de la vida» (1973: 63). El pòsit romàntic

que s'observa en l'ètica estètica de Soler Izquierdo és d'ascendència clarament avantguardista. Per aquest motiu, l'«individuo aislado e incompleto», «vuelto hacia sí mismo» i «vencido por el terror y la soledad» del qual parla Fischer es troba orientat cap a la rebel·lia i el caràcter antiburgès que apuntem al llarg d'aquestes pàgines. I com no podia ser d'una altra manera, la poesia romàntica o avantguardista no deixa de ser aquella «carta gastada» que insisteix en la possibilitat redemptora de l'art (VILLACAÑAS 1994: 65-66; D'ANGELO 1999: 120) i –segons Theodor W. Adorno– en aquella promesa de felicitat que sempre queda trencada com a promesa. Hui més que mai «al artista del capitalismo no le queda sino la insistencia en su propia individualidad» (VILLACAÑAS 1994: 66). *Vid.* Juan Carlos RODRÍGUEZ, *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Akal, Madrid, 1974; Pierre MACHÉREY, *Para una teoría de la producción literaria*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1974; Georg LUKÁCS, «A propósito de la filosofía romántica de la vida», en *Obras Completas*, vol. 1, Grijalbo, Barcelona, 1975, p. 79-98.

Izquierdo capta perfectament l'«essència» esquizofrènica del subjecte postmodern. Aquest jo postmodern viu en un món altament tecnificat al mateix temps que predomina la irracionalitat afectiva en la seua vida privada (CAÑAS 1989: 52). Per exemple, «La forma femenina con más dificultad» és un exemple d'aquest «mundo altamente tecnificado» que recorda el maquinisme del futurisme rus:



Veo un brazo roto en la pared.  
Están las esquinas con los bordes redondeados  
del aura de los coches.  
Dos hombres van juntos. No leen el periódico.  
Un, dos, tres. Da, da, da.  
He llamado a un amigo pero no está.  
Me siento en la ventana  
y vuelvo a mirar la calle:  
los peatones se suicidan,  
los semáforos ganan el Premio Nobel de la Paz,  
la niña se detiene mientras va parando,  
el ciego ayuda al hombre-azul  
a cruzar de una acera a otra...  
el ciego de una acera a otra...  
Uff, qué tráfico! ¿Dónde el guardia está? (SOLER 1986: s/p)

L'escena, de clara ascendència romàntica i baudelairiana, està exempta de qualsevol tipus de sentimentalisme. Els elements tecnològics i urbans són una excusa estètica que harmonitzen el pessimisme i la resignació amb el pas del temps i les condicions socials:

El Sol tira la toalla. Va a llover.  
Está lloviendo. Cómo llueve!  
La calle se termina, el espectáculo se va apagando.  
Y tengo el hábito de oír música. No puedo.  
Ya no queda más sentimiento.  
Sólo miro a través de esta ventana.

¿DÓNDE EL GUARDIA ESTÁ? (SOLER 1986: s/p)

La «vida posmoderna», diu el poeta, és un «espectáculo» que només la pluja i l'apagada de cartells lluminosos i publicitaris pot impedir. El poeta mira exclusivament «a través de esta ventana». I aquesta finestra no és una altra que el vitalisme poètic (RODRÍGUEZ 2001) d'un escriptor que —a pesar del ludisme i el caràcter desenfadat de la seua subjectivitat poètica— sent una profunda afectació per l'actual societat dels *mass media*. I tot això, insistim en aquesta qüestió, apareix reflectit lluny de la «pasión inútil» i amb una clara desconfiança cap a la inspiració. El poeta es limita a «mirar a través de esta ventana» i no es deixa portar pel geni romàntic o l'exaltació del paisatge. La proposta de Soler Izquierdo és una altra.





### 3. «HERMOSA MENTIRA»: LA CIUTAT US FARÀ LLIURES

L'antisentimentalisme i l'afectació postmoderna connecten amb una altra qüestió molt interessant d'aquest llibre. L'aprenentatge avantguardista de Soler Izquierdo no es limita a una qüestió estètica. Al contrari, i com ja s'ha deixat veure en les pàgines anteriors, Julio Soler desenvolupa un àmbit ètic fonamental. El poeta elxà estableix diferents línies eticoestètiques que formen part del seu vitalisme poètic. És a dir, Soler palesa una manera d'entendre la poesia en la vida i la poesia de la vida (RODRÍGUEZ 2001). En tot cas, aquest vitalisme poètic no és un altre que el vitalisme poètic que comparteix la poesia contemporània i que té el seu punt d'origen en els mateixos moviments d'avantguarda. La particular manera que Arthur Rimbaud té d'entendre la poesia –la seua fe en l'escriptura per a canviar la vida– provoca, en gran manera, la «unanimidad creyente, fidelísima, acerca de la poesía entendida como verdad eterna y sin problematización posible» (RODRÍGUEZ 1980: 351) de la poesia escrita durant els anys vint i trenta.

La literatura avantguardista de Soler Izquierdo planteja dos debats interessants respecte a la literatura de les primeres dècades del segle XX: la tradició literària i els postulats ètics de certs moviments. En primer lloc, la tradició literària és un concepte que s'ha construït gràcies a l'evolucionisme historicista de la pròpia literatura. Els mètodes escolàstics i «reduccionistes» –per exemple, la teoria de les generacions– han contribuït que l'«Home» (i amb majúscules) continue construint una història de si mateix.<sup>10</sup> Quant a l'avantguarda artística, l'ús d'aquests recursos estilístics en l'actualitat perverteix la mateixa noció d'avantguarda. Com és sabut, una discussió molt concreta centralitza l'art occidental des de finals del segle XIX fins mitjan del segle XX. Els cenacles artístics respiren unes ànsies de novetat difícilment comparables a altres moviments. La recerca de l'Art Nou és un afany desmesurat que intenta arribar a la modernitat, a trencar amb el passat i a superar el concepte de *imitatio*. Poden esmentar-se com a exemple el poema «Correspondances» de Baudelaire, els camins oberts per Ramón Gómez de la Serna, Apollinaire i la seua teoria sobre la funció social del poeta o l'ímpetu d'Huidobro.

En tot cas, l'esperit que inicia els moviments d'avantguarda –la ruptura violenta amb el passat– ha sigut pervertit en el mateix moment en què estudiem aquests corrents com a escola o tradició.<sup>11</sup> Aquestes ànsies de modernitat –i enllacem amb la segona qüestió proposada– no es limiten al camp estètic. El canvi de segle i els dubtes davant de la modernitat també formen part d'aquests moviments artístics. És a dir, les avantguardes artístiques inicien el vitalisme poètic a què hem fet referència línies més amunt i que, gràcies a Rimbaud, instauren la poesia com a l'únic camí per a canviar les condicions socials (per

<sup>10</sup> Vid. Eduardo MATEO GAMBARTE, *El concepto de generación literaria*, Síntesis, Madrid, 1996; A. M. PRIETO ARCINIEGA, *La historia como arma de la reacción*, Akal, Madrid, 1976; Antonio NEGRI, *Dominio y sabotaje*, El viejo topo, Barcelona, 1979; Louis ALTHUSSER, «Práctica teórica y lucha ideológica», en *La filosofía como arma de la revolución*, Siglo XXI, Madrid, 2008, p. 23-73; Karl MARX - Friedrich ENGELS, *Manifiesto comunista*, Akal, Madrid, 2004.

<sup>11</sup> «Porque si las vanguardias nos aportaron en el primer tercio de nuestro siglo mucho de valioso –liberando de academicismos ante nuestros ojos la tradición lírica occidental y estructurando de un modo más libre el discurso artístico–, ahora no pasan de ser venerables piezas de museo, asimismo, hoy se execra el crecimiento inhumano de la megápolis y se exalta de nuevo la polis, como ciudad hecha a la medida del hombre» (ORTIZ 1985: 76).



exemple, Vicente Huidobro assenyala que la poesia «ordeña las ubres de la eternidad»).

En resum, i tornant a la poesia de Julio Soler, no és estrany que el surrealisme o el dadaisme estiguen presents en moltes de les propostes artístiques de la conjuntura contemporània. I no és estrany, diem, perquè paga la pena plantejar-nos si les condicions socials que els artistes avantguardistes pretenen transformar han variat en l'actualitat. Com és sabut, les avantguardes sorgeixen «en la coyuntura històrica en que se acentúan las contradicciones inherentes al sistema capitalista» (JIMÉNEZ MILLÁN 1984: 19). Un pessimisme econòmic i històric que defineix aquest estat d'ànim «generalizado, impreciso e informe, susceptible de ser moldeado desde muy diversas lógicas, ideologías o impulsos visuales» (CARNERO 2007: 67). Per exemple, el dadaïsta Hugo Ball inicia el seu diari personal amb l'afirmació següent: «Este es el aspecto que presentaban el mundo y la sociedad en 1913: la vida está totalmente encadenada a un entramado que la mantiene cautiva» (2005: 27).

*En el fondo todos deberíamos llevar sombrero* posa de manifest una clara afectació i, al seu torn, resignació per les contradiccions pròpies del sistema capitalista. Soler Izquierdo assumeix l'actitud violenta i antiburguesa que caracteritza, per exemple, el moviment dadaïsta. El poeta reflecteix un escenari tecnològic en què la ciutat està governada per una atmosfera sinistra. «Referencias al señorito Nietzsche» il·lustra aquesta qüestió:

Sangrando todo tipo de payasos  
las pantallas anuncian  
los estribillos de esas oscuras canciones.  
Yo, crujido flameante  
de mi andar apesadumbrado.  
Yo, análisis de mi regalo vital  
me asomo hoy a través  
de una, cualquier canción desesperada,  
para reirme de toda la hermosa mentira. (SOLER 1986: s/p)

Soler Izquierdo recorre a la violència per a doblegar la resignació que produeix formar part d'aquesta «hermosa mentira». Aquesta actitud s'accentua en la part final del llibre. El ludisme<sup>12</sup> i la banalització de la poesia condueixen l'escriptor a enfrontar-se a un món hostil mitjançant el suïcidi i l'assassinat. Aquest recurs (principalment) surrealista té el seu exemple en el poema «La cura»:

Voces agónicas en aquel puente romano  
sobre el río Kwai donde todos,  
todos los enfermos  
i-n-i-n-t-e-r-r-u-m-p-i-d-a-m-e-n-t-e  
vamos a suicidarnos.

**THE HOLY HOUR.** (SOLER 1986: s/p)



<sup>12</sup> Vid. Gabriele MORELLI (ed.), *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, Pre-Textos, València, 2000.



Aquest poema al·ludeix a tots els malalts que, com el poeta, es mostren contraris a les esmentades desigualtats. D'altra banda, el text en qüestió és un bon exemple del desencant que es respira en el llibre a causa d'una particular conjuntura de la situació política del nostre país.<sup>13</sup>

La violència domina el discurs final del llibre. Poemes com «Prefacio», «Crimen en la parra», «El origen de los escándalos privados» i «Horror a comprender» estan impregnats per una severa rebel·lia antiburguesa. «El origen de los escándalos privados» il·lustra perfectament la duresa del poemari. Generalment, Soler Esquerre parteix de la contemplació de la ciutat i, a partir d'ací, estructura un poema que reflecteix les dues actituds més comunes que hem comentat (resignació/rebel·lia):

Como lamentando lo inesperado,  
intentando superar la crueldad instintiva,  
paseaba y paseaba,  
trataba de mantener firme  
el eje de las miradas.  
Pasillo y más pasillo,  
el azar derramado  
por las suelas incrédulas de mis zapatos. (SOLER 1986: s/p)

Aquesta «crueldad instintiva» recalca la importància de la CIUTAT en la poesia del poeta elxà. El plànol real i l'oníric se pleguen l'un al damunt de l'altre. L'irracionalisme domina l'«acción violenta» de molts dels poemes i fa sentir al poeta com un subjecte completament aïllat o malalt:

Yo disparaba desde los tejados,  
desde las ventanas,  
desde las terrazas.  
La guerra esencial. (SOLER 1986: s/p)

El jo poètic d'*En el fondo todos deberíamos llevar sombrero* se sent amenaçat per allò que podem denominar postmodernitat. La individuació del jo, l'aïllament i la soledat allunyada de l'espai urbà són les constants que el poeta proposa com a solució. «La estupidez es una isla desierta» és un poema que aglutina bona part del discurs poètic:

#### MAGISTRAL INTERPRETACIÓN.

—Yo creo en los naufragios,  
yo creo en las islas coralígenas.  
Restos de cañas de pescar,  
vestigios de rituales selváticos.  
PASOS. PASOS.

¿Acaso adivino multitudes?

Siento fingir. (SOLER 1986: s/p)

El poeta somia allunyar-se de les pantalles, dels cartells publicitaris i de les multituds:

<sup>13</sup> La conjuntura espanyola ens remet a la següent simplificació historicista: final del franquisme-transició-democràcia. Aquesta triade integra allò que s'ha anomenat «nova etapa cultural espanyola» i que s'estendria des de 1975 fins a final de segle. En tot cas, millor que «nova etapa», preferim emprar els termes de conjuntura com a fidel reflex d'aqueix nou estadi de cultura, història i capitalisme avançat a què fem referència per a Espanya. La Transició espanyola –automatitzada per la historiografia com a frontissa– és un concepte fonamental a l'hora de refutar la democràcia espanyola i la seua interessada ruptura amb el règim franquista. Per descomptat, el determinisme i la causalitat amb què ha sigut estudiada la segona meitat del segle xx (diguem, del franquisme a la postmodernitat) provoca severes tensions històriques i superestructurals. *Vid. Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*, Akal, Madrid, 1995; Jordi GRACIA, *Hijos de la razón. Contraluces de la libertad en las letras españolas de la democracia*, Edhasa, Barcelona, 2001.

Este mal momento preciso instante férreo  
me aboca a presagiar delfinas estremecidas. Pero...  
remontarse hay que ha,  
al instinto de fuga  
y así,  
confundir diálogos,  
trastocar escenas,  
difuminar personajes.  
¿Mi..., esta historia?  
El cebo debe estar siempre vivo.  
–Exotismo ilustrado. (SOLER 1986: s/p)



Julio Soler Izquierdo desenvolupa un suggeridor univers poètic. La poesia de l'elxà uneix la sensibilitat *camp*, el culturalisme cinematogràfic, les simultaneïtat en les imatges i una riquíssima imatgeria. L'«exotisme il·lustrat» de Soler Izquierdo es distingeix d'altres poètiques irracionalistes espanyoles perquè plasma una autèntica i verdadera subjectivitat literària.

Al mateix temps, l'antisentimentalisme i l'afectació postmoderna del poeta elxà tornen a suggerir-nos la relació entre avantguarda i postmodernitat. O potser, les ànsies de modernitat que mostren les avantguardes artístiques no són idèntiques als esforços, per exemple, dels *Novísimos* poetes espanyols per ser postmoderns?<sup>14</sup> El vitalisme poètic de Soler abasta un àmbit ètic que presenta molts punts en comú amb el caràcter antiburgès de les avantguardes artístiques. La ciutat, els *mass media*, les multituds, els aparadors i la publicitat configuren un espai poètic en què no s'observa una ruptura en el pas de la modernitat a la postmodernitat.<sup>15</sup> La frustració i la violència de la poesia de Soler Izquierdo posa de manifest que l'anomenada postmodernitat no s'allunya un àpex de les perversions de classe.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Vid. Félix GRANDE, «¿Paricidio para ser? “Mejor vivir para ver”», *El Viejo Topo*, 30 (1979), pp. 60-62; Sergio ARLANDIS, «Introducción», en Jaime SILES, *Cenotafio*, edició de Sergio Arlandis, Càtedra, Madrid, 2011, p. 15-149.

<sup>15</sup> «No hay explosión o ruptura epistemológica, ahora bien, si la posmodernidad no es más que un después de la modernidad, si las relaciones económicas, sociales, políticas e ideológicas del mundo de hoy no son sino un *cambio de piel del capitalismo* como modo de producción (y de reproducción de sí mismo) inaugurado por el mundo moderno» (GARCÍA 2010: 33).

<sup>16</sup> L'acceleració dialèctica i finisecular de la història (FERRERAS 1999: 9) ha refermat un nou concepte (*postmodernitat*) per al «progrés» de l'home (modernitat) segons una ruptura o estadi últim de la història. No cal insistir en la discutida relació existent entre la noció de postmodernitat i modernitat (ANDERSON 2000: 9). No obstant això, sí que convé deixar clar què entenem per postmodernitat i per postmodernisme, l'epígon causal (EAGLETON 1997: 11-15). La postmodernitat, o el postmodernisme, són la *lògica ideològica, més que la lògica cultural, del capitalisme avançat* (GARCÍA 2010: 26). I, per tant, els «discursos de la fi» que proclamen aquest terme de trajecte per al progrés i «benestar» de l'home (occidental) són –sense cap dubte– la reiteració i reproducció d'un mateix (i antic) sistema de dominació basat en la urgència econòmica i en l'explotació. Diguem que el concepte postmodernitat ve acompanyat per un sentit històric que té alguna cosa de tancament circular de la història. Així, la repetida fi de la història (amb Fukuyama al cap, i el 1989), fi de les ideologies, fi de l'art... acomoda una ideologia de la història que exsuda de forma més o menys solapada el seu determinisme i antropocentrisme nat. Vid. Jürgen HABERMAS, *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1975<sup>4</sup>; Frederic JAMESON, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Piados, Barcelona, 1991; Ernest MANDEL, *El capitalismo tardío*, Era, México, 1979; Anthony GIDDENS, *Consecuencias de la modernidad*, Alianza, Madrid, 1993; Albrecht WELLMER, *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Càtedra-Universitat de València, València, 1996; Matei CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Alianza, Madrid, 2003<sup>2</sup>.



## BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Perty (2000), *Los orígenes de la posmodernidad*, Anagrama, Barcelona.
- BAGUÉ, Luis (2006), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Pre-Textos, València.
- BALL, Hugo (2005), *La huida del tiempo (un diario)*, Acantilado, Barcelona.
- CANO BALLESTA, Juan (2007), *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*, Atrio, Granada.
- CAÑAS, Dionisio (1989), «El sujeto poético posmoderno», *Ínsula*, 512-513, p. 52-53.
- CARNERO, Guillermo (2007), «Juan Gil-Albert en la Valencia de la guerra civil», en CARNERO, Guillermo (ed.), *Juan Gil-Albert. La memoria y el mito*, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert», Alacant, p. 51-66.
- D'ANGELO, Paolo (1999), *La estética del romanticismo*, Visor, Madrid.
- EAGLETON, Terry (1997), *Las ilusiones del posmodernismo*, Paidós, Barcelona.
- FALCÓ, José Luis (1991), «La poesía: vanguardia o tradición», *Revista de Occidente*, 122-123, p. 170-186.
- FERRERAS, Juan Ignacio (1999), *Por (contra) la (pos) modernidad*, Endymion, Madrid.
- FISCHER, Ernst (1973), *La necesidad del arte*, Edicions 62, Barcelona.
- GARCÍA, Miguel Ángel (2010), «Un aire oneroso: la modernidad y las ideologías de la historia», en *Un aire oneroso. Ideologías literarias de la modernidad en España (siglos XIX-XX)*, Biblioteca Nueva, Madrid, p. 13-43.
- GÓMEZ SEGADE, M. A. et al. (1984), «Rumbos de la poesía española en los ochenta», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 9, 1-3, p. 175-200.
- GRACIA, Jordi - RÓDENAS, Domingo (2011), *Derrota y restitución de la modernidad*, en MAINER, José-Carlos (dir.), *Historia de la literatura española*, Crítica, Madrid, vol. 7.
- JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio (1984), *Vanguardia e ideología. Aproximación a la historia de las literaturas de vanguardia en Europa*, Universitat de Màlaga, Màlaga.
- LANZ, Juan José (1994), *La llama en el laberinto. Poesía y poética en la generación del 68*, Editora Regional de Extremadura, Mérida.
- (2000), *Introducción al estudio de la generación poética española de 1968*, País Vasco, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (2007), *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Devenir, Madrid.
- ORTIZ, Fernando (1985), «Sociedad y poesía en la Andalucía de hoy», en *2n Encontre d'Escriptors del Mediterrani*, Ajuntament de València, Valencia, p. 73-76.
- PRADO, Benjamín (1987), «Poesía última. Los dulces ochentas», *El Urogallo*, 12, p. 22-30.

- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (1991), «La diáspora de los *Hijos de la ira* (lírica española de 1944 a 1952)», *La lira de Arión*, Universitat d'Alacant, Alacant, p. 109-157.
- (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Hiperión, Madrid.
- PROVENCIO, Pedro (1988), *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*, Hiperión, Madrid.
- (1994), «Las últimas tendencias de la lírica española», *Cuadernos Hispano-americanos*, 531, p. 31-54.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1980), «Poesía de la miseria. Miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)», en *Lecturas del 27*, Universitat de Granada, Granada, p. 335-378.
- (2001), *La norma literaria*, Debate, Madrid.
- SCARANO, Laura (1994), «Las huellas de *Postnovísimos* en *Fin de Siglo*: a propósito de una conflictiva periodización», *Diablotexto*, 1, p. 213-218.
- SILES, Jaime (1989), «Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición», *Ínsula*, 505, p. 9-11.
- (1991), «Dinámica poética de la última década», *Revista de Occidente*, 122-123, p. 149-169.
- SOLER IZQUIERDO, Julio (1986), *En el fondo todos deberíamos llevar sombrero*, Malvarrosa, València.
- (1987), *El balcón de Laura*, Asociación Frutos Secos, Elx.
- (1996), «El lanzador de piedras», en *Quince líneas. Relatos hiperbreves*, Tusquets, Barcelona, p. 67.
- (1998), *Compárteme con embolsamientos de aire frío*, Asociación Frutos Secos, col. «Peces Solubles», Elx.
- VALERO GÓMEZ, Manuel (2011), «Un destino contradictorio (re)construido. *Misteriosa presencia* como paradigma de una nueva protohistoria para Juan Gil-Albert», *Anales de la Real Academia de Cultura Valenciana*, 86, p. 109-138.
- (2013a), *Juan Gil-Albert: «La posesión del ser sin exigencias»*, Institut Alacantí de Cultura «Juan Gil-Albert», Alacant.
- (2013b), «Hacia el surrealismo «sui generis» de Juan Gil-Albert: *A los sombreros de mi madre y otras elegías*», en SOLER GALLO, Miguel - NAVARRETE NAVARRETE, María Teresa (eds.), *El viento espira desencanto. Estudios de Literatura Española Contemporánea*, Aracne Editrici, Roma, p. 151-160.
- (2013c), «Sobre el estado actual de la crítica gilalbertiana», *Auca. Revista literaria y artística*, 28, p. 5-6.
- (2013d), *El tiempo de los héroes. Cuatro poetas alicantinos*, Aguaclara, Alacant.
- VILLACAÑAS, José L. (1994), «Lukács: entre Romanticismo y marxismo», en MARTÍNEZ, Francisco José (coord.), *Romanticismo y marxismo*, Fundación de Investigaciones Marxistas, Madrid, p. 49-72.



